



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**HERMILO PINHEIRO SANTANA**

**APLICAÇÃO DA TEORIA PÓS-TONAL NO POEMA  
SINFÔNICO NA *NOITE***

Salvador  
2010

**HERMILO PINHEIRO SANTANA**

**APLICAÇÃO DA TEORIA PÓS-TONAL NO POEMA  
SINFÔNICO NA *NOITE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini

Salvador  
2010

© Copyright by  
Hermilo Pinheiro Santana  
Maio, 2010

Santana, Hermilo Pinheiro (1980- )

Aplicação da teoria pós-tonal no poema sinfônico “Na noite” / Hermilo Pinheiro Santana. -- Salvador, 2010.

93 f.

Orientador: Ricardo Mazzini Bordini.

Dissertação (Mestrado em Composição) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2010.

1. Música programática. 2. Teoria pós-tonal. 3. Música sinfônica de programa. 4. Poesia. 5. Antonio Brasileiro. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. II. Bordini, Ricardo Mazzini. III. Título.

CDU 785.11.04 (043.3)

**TERMO DE  
APROVAÇÃO**

HERMILO PINHEIRO SANTANA

**APLICAÇÃO DA TEORIA PÓS-TONAL NO POEMA  
SINFÔNICO NA *NOITE***

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em  
Música, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em Música pela UFBA - Brasil  
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Roberval Alves Pereira \_\_\_\_\_  
Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP - Brasil  
Universidade Estadual de Campinas

Salvador, 10 de maio de 2010

Aos meus pais

Ó noite, negro piano,  
— os sonhos soam longe,  
num teclado caído  
pelo fundo horizonte.

À música se inclina  
o pensamento insone:  
em que clave se escreve  
o itinerário do homem?

Cecília Meirelles

Words move, music moves  
Only in time; but that which is only living  
Can only die. Words, after speech, reach  
Into the silence. Only by the form, the pattern,  
Can words or music reach  
The stillness, as a Chinese jar still  
Moves perpetually in its stillness.  
Not the stillness of the violin, while the note lasts,  
Not that only, but the co-existence,  
Or say that the end precedes the beginning,  
And the end and the beginning were always there  
Before the beginning and after the end.  
And all is always now.

T. S. Eliot

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Valdomiro e Ismênia, pelo afeto, o bem maior, e o estímulo intelectual constante.

Sou muito grato ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Bordini, que foi exemplar no exercício de seu papel.

À CAPES, pela bolsa de Mestrado que me concedeu, sem a qual eu não poderia realizar o curso.

Expresso gratidão imensa a Roseli Angela, minha esposa, por seu amor também demonstrado em me compreender e apoiar nos momentos difíceis.

Reconheço a ajuda valiosa que tive de Alexandre Espinheira nas vezes em que o procurei para esclarecer minhas dúvidas.

Sempre lembrarei que os professores doutores Wellington Gomes, Manuel Veiga e Paulo Costa Lima contribuíram muito para o meu aperfeiçoamento acadêmico.

A Rodrigo Garcia, pela amizade de 10 anos, desde a época em que comecei a graduação em Composição e Regência na Escola de Música da UFBA.

A Marcos di Silva, pela presteza de seu suporte no Curso Básico de Trilha Sonora para Cinema, que ministrei durante meu tirocínio docente.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, pelo incentivo, as dicas e a disponibilização de livros e artigos que me foram tão importantes.

Por sua atenção e eficiência, muito obrigado aos funcionários dessa Escola de Música.

## RESUMO

Essa dissertação é resultado de uma pesquisa orientada que teve como objetivo principal realizar uma composição musical e sua respectiva análise. A composição, denominada *Na noite*, compreende três partes e foi inspirada no poema homônimo de Antonio Brasileiro, autor nascido em Rui Barbosa, Bahia, em 1944. Trata-se de poeta que, em meados da década de 1960, estudou Percussão em curso livre desta Escola de Música, tocou na Orquestra Sinfônica da UFBA e teve poemas de sua autoria musicados por, entre outros, Ernst Widmer e Jamary Oliveira. A composição que se criou é um poema sinfônico estruturado pela Teoria Pós-tonal e sua partitura completa está inclusa. Neste trabalho, há uma contextualização teórica sobre o poema sinfônico, a análise do poema “Na noite” e os procedimentos composicionais da peça.

Palavras-chave: Poema sinfônico, Teoria Pós-tonal, Antonio Brasileiro, poesia.

## ABSTRACT

This work is the result of a guided search that aimed to create a musical composition and its analysis. The composition, named *Na noite*, has three parts and was inspired by the namesake poem by Antonio Brasileiro, author born in Rui Barbosa, Bahia, in 1944. This is a poet who, in the mid-1960s, studied percussion on an open course in UFBA School of Music, played at the UFBA Symphony Orchestra and had his own poems put to music by, among others, Ernst Widmer and Jamary Oliveira. The composition that has been created is a symphonic poem structured by the Post-tonal Theory and is included in full score. In this work, there is a theoretical contextualization on symphonic poem, the analysis of the poem *Na noite* and the compositional procedures of the piece.

Keywords: Symphonic poem, Post-tonal Theory, Antonio Brasileiro, poetry.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 POEMA SINFÔNICO</b>	<b>14</b>
1.1 Contextualização teórica .....	17
1.2 Os poemas sinfônicos de Liszt .....	18
1.3 A influência de Liszt nos séculos XIX e XX .....	20
<b>2 O POEMA “NA NOITE”</b>	<b>23</b>
2.1 Dados sobre o poeta .....	23
2.2 Análise do poema .....	23
2.3 Entrevista com Antonio Brasileiro .....	31
<b>3 ANÁLISE DA OBRA NA NOITE</b>	<b>35</b>
3.1 A Teoria Pós-tonal .....	35
3.2 Análise da peça .....	36
<b>4 PARTITURA</b>	<b>49</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>86</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>88</b>

## INTRODUÇÃO

A composição musical *Na noite*, da qual resulta esse memorial, é um poema sinfônico, cuja composição, inspirada no poema homônimo de Antonio Brasileiro, baseia-se na Teoria Pós-tonal para a geração de material compositivo. Em sua concepção e desenvolvimento, este trabalho propõe, assim, a interlocução da Teoria Pós-tonal com o poema sinfônico.

Escolhemos o conjunto 4-19 (0148) para estruturar a peça. Em sua forma prima, ele representa as classes de notas Dó, Dó#, Mi e Sol#, o que pode ser interpretado como um acorde menor com sétima maior em terceira inversão considerando por enarmonia o Dó como Si#.

A dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro, pesquisamos a literatura pertinente ao assunto para definir o poema sinfônico. Foi muito relevante pesquisar sobre o compositor e pianista húngaro Franz Liszt (1811-1886), que cunhou o termo “poema sinfônico” em 1854 e que compôs doze poemas sinfônicos entre as décadas de 1850 e 1860. Pesquisamos também sobre compositores que contribuíram para o repertório do poema sinfônico.

O segundo capítulo compreende os dados biográficos essenciais do poeta baiano Antonio Brasileiro e uma análise de seu poema “Na noite”, escrito em 6 de setembro de 1996, o qual integra seu livro *Fada e outros poemas*, constante da antologia *Poemas reunidos* (2005). Neste capítulo, mostrou-se necessário recorrer à estética literária a fim de tornar precisos e claros os termos fundamentais referentes à linguagem da poesia, isto é, em que consiste esta arte, explicitando as noções de versificação e de metrificação. Também foi

crucial esclarecer que o poema “Na noite” é de concepção moderna, e não clássica, e mostrar que seu lirismo é universal e reflexivo.

Ainda no corpo do segundo capítulo, ressaltamos:

1. O fato de ser a arte da poesia uma forma de conhecimento.
2. No caso do poema em foco, o campo semântico da palavra “noite”, o que permite percebê-la em seu significado simbólico mais importante como um dos limites da condição humana. Ilumina nossa leitura desta palavra a íntima ligação entre ela e o título do livro *Claro enigma* (1951), do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987).

3. A interpretação do verso “Um homem é para ser desperdiçado”, que muito nos exigiu de reflexão e que o próprio Brasileiro tanto valoriza, conforme entrevista que nos concedeu em 5 de junho de 2009.

Essa entrevista é parte essencial do segundo capítulo.

O terceiro capítulo consiste em uma breve introdução sobre a Teoria Pós-tonal e em uma análise dos procedimentos compositivos da peça *Na noite*. Mostraremos como foi utilizado o conjunto (0148) e também a relação entre a poesia e a música, como, por exemplo: no início do poema, o verso “Na noite nos achamos”. Fizemos a representação sonora deste verso com a seção de cordas juntamente com os tímpanos tocando a nota Dó. Vários instrumentos tocando uma mesma nota foi uma maneira de representar o verbo “achar”.

Como um poema sinfônico, *Na noite*, que compreende três partes, foi composto para orquestra e dura aproximadamente 15 minutos.

A primeira parte da peça foi inspirada pela primeira e segunda estrofes do poema de Brasileiro. A segunda parte, pela terceira estrofe. A terceira, pela quarta e quinta estrofes.

Permitimo-nos afirmar que este trabalho — além do muito que significa em nossa formação acadêmica, pois, nesta Escola, no período 2000-2006, fizemos o curso de

graduação em Composição e Regência — é uma contribuição ao sempre aberto e instigante campo de estudos e pesquisas sobre as relações entre estas duas artes, a música e a literatura — no caso, a poesia. Cada uma, a seu modo, ilumina a condição humana, seus limites, o que nela há de beleza e de esperança. E mais ainda o fazem quando dialogam. Seu rico diálogo foi o que nos motivou a pensar e desenvolver a presente dissertação.

# CAPÍTULO 1

## POEMA SINFÔNICO

Esse capítulo discorrerá sobre o tópico poema sinfônico, indicando a sua origem e contextualizando os seus principais representantes no período romântico.

Para haver clareza no desenvolvimento desse capítulo, achamos relevante definir, além do termo “poema sinfônico” os termos “música programática” e “música absoluta”.

O poema sinfônico, segundo Macdonald (2010), é uma forma orquestral na qual um poema ou um programa fornecem uma base narrativa ou ilustrativa<sup>1</sup>.

Segundo Scholes, Nagley e Chalmers (2010), o poema sinfônico pode ser definido como:

Uma peça de música orquestral, geralmente em um movimento, baseada em idéias literárias, poéticas ou de outras fontes extramusicais. Teve origem na metade do século XIX com Liszt e, como um produto direto do movimento romântico que incentivava associações literárias, pictóricas e dramáticas com a música, se desenvolveu como uma forma importante de música programática na segunda metade do século XIX<sup>2</sup> (SCHOLES, NAGLEY, CHALMERS, 2010).

Franz Liszt (1811-1886) cunhou o termo “poema sinfônico” (*Symphonische Dichtung*) e também o termo “música programática”<sup>3</sup>.

A música programática é um gênero instrumental que foi criado no período romântico e que está subordinada a um programa. Berlioz (1803-1869) foi o primeiro compositor que introduziu na representação musical uma distinção vital para qualquer retrato narrativo

---

<sup>1</sup> “An orchestral form in which a poem or programme provides a narrative or illustrative basis” (MACDONALD, 2010).

<sup>2</sup> A piece of orchestral music, usually in one movement, based on a literary, poetic, or other extramusical idea. It originated in the mid-19th century with Liszt and, as a direct product of a Romantic movement which encouraged literary, pictorial, and dramatic associations in music, it developed into an important form of PROGRAMME MUSIC in the second half of the 19th century.

<sup>3</sup> “The term “programme music” was introduced by Liszt, who also invented the expression symphonic poem to describe what is perhaps the most characteristic instance of it” (SCRUTON, 1980).

verdadeiro de objetos no mundo: a distinção entre sujeito e objeto. Ele foi capaz de criar uma divisão nítida entre o protagonista individual — o ser sensível, sofredor e passível de regozijo no centro da narrativa — e as circunstâncias externas da sua experiência<sup>4</sup>.

Música absoluta é toda música instrumental que deve ser apreciada e entendida pelo que ela é, sem nenhuma referência a elementos extramusicais. Ela se contrapõe à música programática e ao poema sinfônico, que estão atrelados a elementos extramusicais.

O termo *tone poem*, criado por Richard Strauss (1864-1949), é usado como sinônimo de poema sinfônico. Em português, *tone poem* poderia ser traduzido como “poema sonoro”.

Segundo Mendl (1932, p. 443) o poema sinfônico pode ser definido como uma composição orquestral inspirada em um tema literário, histórico, pictórico — ou qualquer assunto extra-musical — e que deriva a sua estrutura dos eventos, incidentes e objetos que ele tenta descrever sem utilizar formas herdadas da arte musical (como a sonata, por exemplo).

É importante ressaltar que o poema sinfônico, diferentemente da música programática, não tem a obrigação de ter um programa, basta ter uma referência a algum elemento extramusical. Há poemas sinfônicos que têm um programa, outros não.

Mendl (1932, p. 445-446) aponta Beethoven (1770-1827) como o compositor que antecipou, com as suas aberturas, o poema sinfônico. As aberturas de *Leonora Nº 2*, *Egmont* e *Coriolano* são precursoras do poema sinfônico.

A *Sinfonia Pastoral* de Beethoven também antecipou o poema sinfônico. Segundo Mendl (1932, p. 447):

A construção do movimento da tempestade não seguiu nenhum plano formal, mas foi determinado pela imaginação ou experiência do assunto que ele está descrevendo: o primeiro crescendo e a calma temporária que o sucede, seguido pelo clímax mais adiante, a diminuição da tempestade e o reaparecimento refrescante do sol e do céu azul representados claramente pelo oboé e segundos violinos e a escala

---

<sup>4</sup> BLANCO, 2007, p. 6.

ascendente na flauta; são todos inspirados pela natureza, não tendo fundamento nas leis da forma musical (MENDL, 1936)<sup>5</sup>.

Vemos, nessa descrição, que a libertação da forma musical é uma característica que abriu as portas para o poema sinfônico.

Durante o século XVIII, os compositores estavam muito voltados para a forma e a música absoluta prevalecia. Haydn (108 sinfonias) e Mozart (41 sinfonias) escreviam obras sinfônicas com rapidez pelo fato de estarem atrelados à forma e a grande demanda da época.

A partir do início do século XIX, os ideais românticos começaram a influenciar a música. O espírito romântico revela-se, segundo Coutinho (1988, p. 488), num complexo de qualidades como: 1- individualismo e subjetivismo, 2- oscilação entre alegria e melancolia, 3- sentido do mistério, 4- fuga da realidade, 5- reformismo, 6- temperamento sonhador, 7- fé, em lugar da razão, 8- culto da natureza, 9- historicismo e exotismo, 10- culto do pitoresco.

Ainda segundo Coutinho (1988, p. 488):

(...) há no Romantismo ausência de regras e formas prescritas: a norma suprema é a da inspiração individual, que dita a maneira própria de elocução, determinando o predomínio do conteúdo sobre a forma.

Beethoven é um compositor cuja obra está situada entre o classicismo e o romantismo. Ele conheceu Liszt quando este ainda era um garoto em 1823<sup>6</sup>. Liszt interpretou algumas obras de piano de Beethoven.

---

<sup>5</sup> The construction of the storm movement itself follows no inherited plan, but is determined by the composer's fancy or experience of the subject which succeeds it, followed by the further climax, the subsidence of the tempest, and the refreshing reappearance of the Sun and blue Sky clearly represented by the oboe and second violins and the upward scale on the flute; are all entirely inspired by nature, not founded on the laws of musical form (MENDL, 1936).

<sup>6</sup> Um número incontável de visitantes vinha render-lhe homenagens. Alguns se tornaram célebres. Franz Liszt, por exemplo, em abril de 1823, então com onze anos de idade, visitou Beethoven (ORGA, p. 176, 1992).

Berlioz, que compôs a primeira peça de música programática, a *Sinfonia Fantástica*, em 1830, foi influenciado por Beethoven. Após escutar a terceira e a quinta sinfonias de Beethoven executadas na França, ele teve várias idéias para escrever uma sinfonia.

Temos, então, três compositores muito importantes no desenvolvimento do poema sinfônico — Beethoven, Liszt e Berlioz. Apesar de Berlioz não ter escrito nenhum poema sinfônico, suas obras tiveram grande relevância no século XIX e influenciaram outros compositores que escreveram poemas sinfônicos.

## 1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

O verbete *Symphonic Poem* escrito por Hugh Macdonald no *The new Grove dictionary of music and musicians* serviu como ponto de partida para o nosso estudo. Outros verbetes relacionados com esse assunto que também pesquisamos no *Grove* foram *Programme Music* e *Liszt, Franz, §15: Symphonic poems*.

O artigo mais abrangente sobre esse assunto que encontramos foi *The Art of The Symphonic Poem* de R. W. S. Mendl (1932). Com 19 páginas, esse artigo começa definindo o que é um poema sinfônico, aponta a sua origem nas aberturas de Beethoven e na *Sinfonia Pastoral* e chega até Strauss, no século XX.

O livro que chamou a nossa atenção para o estudo do poema sinfônico foi *The Symphonic Poems of Franz Liszt* de Keith T. Johns (1997). Neste livro são apresentadas quatro escolas de pensamento para analisar os poemas sinfônicos de Liszt. A primeira escola sustenta que não há relação entre o programa e a música nos poemas sinfônicos de Liszt. A segunda escola sustenta que as formas musicais de Liszt são inteiramente governadas por elementos extra-musicais e programáticos. A terceira escola sustenta que quase todos os

poemas sinfônicos de Liszt utilizam alguma versão da forma sonata. A quarta escola sustenta que cada poema sinfônico é uma composição única e que, apesar de poder haver semelhanças entre essas obras, as relações entre a música e o programa entre elas não dá espaço para um paradigma estrutural.

Dois livros que achamos importante citar, apesar de não termos tido acesso a eles, foram: *Le Poème symphonique et la musique à programme* de Michel Chion (1993) e *Le Poème symphonique* de J. Chantavoine (1950).

Sobre o tópico poema sinfônico, encontramos a seguinte tese: *Liszt's Mazeppa, The History and Development of a Symphonic Poem* de John Douglas Fry (1988). Nessa tese, o autor mostra a história de Mazeppa (um soldado russo), o poema de Victor Hugo baseado na história desse soldado que serviu como programa para Liszt e apresenta uma análise formal da peça.

## 1.2 OS POEMAS SINFÔNICOS DE LISZT

Segundo Bonner (1986, p. 95), quando Liszt publicou os seus primeiros doze poemas sinfônicos, entre as décadas de 1850 e 1860, sua intenção era apresentar uma compilação unificada de peças orquestrais de um movimento acompanhadas por programas. A aparente uniformidade dessa compilação é enganosa pelo fato dessas obras serem dessemelhantes tanto compositivamente quanto programaticamente. Essa falta de consistência resulta de um conflito entre a necessidade constante de Liszt de inovar compositivamente durante esse período e o seu desejo de produzir uma coleção de peças sinfônicas unificadas esteticamente que o ajudaria a ganhar notoriedade como um compositor orquestral.

Liszt utilizou o termo “poema sinfônico” pela primeira vez em 1854 para descrever uma nova estética que enfatizava igualmente a importância tanto do programa quanto da música. Antes de 1854, com poucas exceções, Liszt se referia ao esboço dessas obras como “aberturas”. Isso reforça o que foi dito anteriormente sobre Beethoven ter “plantado a semente” do poema sinfônico com as suas aberturas. Os poemas sinfônicos de Liszt poderiam, assim, ser considerados uma evolução da abertura. Em um artigo muito relevante de Mendl (1928) intitulado *Beethoven as a Writer of Programme Music*, esse autor considera Beethoven como um compositor cuja obra está entre a música programática e a absoluta. Segundo Mendl (1928, p. 172) Beethoven afirmou que sempre criava suas obras se baseando em uma imagem.

Dos poemas sinfônicos de Liszt, o mais famoso e executado é *Les Préludes* (1854). Esse poema sinfônico, segundo Bonner (1986, p. 96), apresenta um caso de discrepância em relação ao programa pelo fato da música já existir antes mesmo do programa ter sido escolhido. Na ocasião da primeira audição dessa peça, Liszt distribuiu o programa aos seus amigos. Nele havia a descrição, em termos vagos, da associação dessa obra com o poema de Alphonse de Lamartine que tinha o mesmo nome. Esse programa apareceu em uma versão modificada como um prefácio da partitura que foi publicada pela primeira vez em 1856 pelos editores Breitkopf und Härtel. Pesquisas demonstraram, porém, que Liszt concebeu essa peça como uma abertura para quatro corais intitulada *Les Quatres Éléments*. Que foram baseados em quatro poemas de Joseph Autran.

Liszt escreveu os corais e começou a compor a abertura em 1844. Ele logo percebeu que os poemas eram fracos e colocou esse projeto de lado. Em 1854, quando precisava compor uma nova peça orquestral para um concerto no Teatro Hof em Weimar, ele ressuscitou essa abertura que estava negligenciada há dez anos e a transformou em um poema sinfônico “baseado” no poema *Les Préludes* de Lamartine.

Isso mostra que um poema sinfônico — como uma obra que está atrelada a elementos extramusicais — pode, pelo fato de a música ser uma forma de arte abstrata, ter o programa trocado e mesmo assim ainda funcionar.

### 1.3 A INFLUÊNCIA DE LISZT NOS SÉCULOS XIX E XX

Liszt influenciou vários compositores no século XIX. O poema sinfônico se tornou um veículo para expressar o nacionalismo na música nos poemas sinfônicos de Smetana e Dvořák.

Smetana (1824-1884), compositor tcheco, esteve em Weimar em 1857 e conheceu Liszt pessoalmente. Nos anos seguintes, escreveu três poemas sinfônicos sobre temas literários: *Richard III* (1857–8), *Wallensteins Lager* (1858–9) e *Hakon Jarl* (1860–61), sobre textos de Shakespeare, Schiller e Oehlenschlaeger respectivamente.

Smetana se destacou nesse gênero com um ciclo de seis poemas sinfônicos intitulado *Má vlast* (Meu país) entre 1872 e 1879. Cada um desses poemas sinfônicos representa um aspecto do campo, da história e das lendas da Boêmia. Isso deu origem a uma moda, entre outros compositores, de expressar ideais nacionalistas através do poema sinfônico.

Dvořák (1841-1904), compositor tcheco, escreveu cinco poemas sinfônicos entre 1896 e 1897. Os quatro primeiros são baseados em baladas do poeta Karel Erben.

Na Rússia o poema sinfônico adquiriu notoriedade por causa do sucesso que Liszt fez nesse país. Balakirev (1837-1910) compôs três poemas sinfônicos, sendo o mais famoso *Tamara* (1867). A fantasia abertura *Romeu e Julieta* (1869) de Tchaikovsky tem todas as características de um poema sinfônico, segundo Macdonald (2010). Rachmaninov compôs um poema sinfônico chamado *A Ilha dos Mortos* (1909) inspirado em uma pintura de Böcklin.

Stravinsky compôs *A canção de Nightingale* (1917) que extraiu de sua ópera *The Nightingale*. Nesse gênero chamam atenção as obras de Scriabin (1872-1915): *Le poème de l'extase* (1905) e *Prométhée* (1908).

Na França a música de Berlioz foi também uma referência. Saint-Saëns (1835-1921) escreveu quatro poemas sinfônicos, dos quais o mais famoso é a *Danse Macabre* (1874). Debussy (1862-1918) compôs o *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) inspirado no poema *L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé. Muito famoso é o poema sinfônico *L'apprenti sorcier* (1897) de Paul Dukas (1865-1935) que foi usado como trilha sonora do filme *Fantasia* (1940) de Walt Disney. Koechlin (1867-1950) escreveu vários poemas sinfônicos entre 1897 e 1946. Um dos mais conhecidos é *Les bandar-log* (1939).

Na Alemanha, o principal representante do poema sinfônico é Richard Strauss (1864-1949). Segundo Macdonald (2010) os poemas sinfônicos de Strauss trouxeram para a técnica orquestral um novo nível de complexidade e deram representação sonora para temas que antes eram considerados inadequados para a música. O mais famoso é *Assim falava Zaratustra* (1896) inspirado em Nietzsche.

Frederick Delius (1862-1934), compositor inglês, compôs várias peças orquestrais que, apesar de não terem o título de poema sinfônico, carregam, segundo Mendl (1932, p. 456), todas as características desse gênero. Entre elas: *A song before sunrise* (1918), *Summer night on the River* (1911) e *On hearing the first cuckoo in spring* (1912).

Sibelius (1865-1957), compositor finlandês, compôs vários poemas sinfônicos entre 1892 e 1926. Eles expressam uma identificação com a Finlândia e a sua mitologia. Desses podemos citar *Tapiola* (1926) que foi seu último poema sinfônico, apesar de Sibelius ter vivido mais 31 anos após a composição dessa peça.

Concluimos, assim, esse capítulo, em que definimos os termos “poema sinfônico”, “música programática” e “música absoluta”. Mostramos que o poema sinfônico teve a sua origem nas aberturas de Beethoven e na *Sinfonia Pastoral*.

Liszt, que conheceu Beethoven pessoalmente, foi o criador do termo “poema sinfônico” e compôs doze poemas sinfônicos entre as décadas de 1850 e 1860. Os seus poemas sinfônicos influenciaram vários compositores na Europa na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX.

## **CAPÍTULO 2**

### **O POEMA “NA NOITE”**

Nesse capítulo apresentaremos os dados biográficos do poeta Antonio Brasileiro e faremos uma análise de seu poema “Na noite”.

#### **2.1 DADOS SOBRE O POETA**

Antonio Brasileiro nasceu em 1944 na cidade de Rui Barbosa (BA). Mudou-se para Salvador em 1955. Doutorou-se em Letras (1999) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente mora em Feira de Santana (BA), onde é professor da UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana) ensinando Teoria da Literatura no curso de graduação em Letras.

É artista plástico desde os 19 anos, com uma vasta produção de mais de três mil obras. Poeta desde os 21 anos, já publicou até agora 22 livros: poemas (principalmente), uma peça teatral, contos, um romance e ensaios.

Segundo Santana Filho (2008), Brasileiro inclui, em suas várias atividades, um sólido estudo de filosofia. Divide o resto do tempo entre o amor pelos livros e a música, a prática do tênis e o cultivo do ócio.

#### **2.2 ANÁLISE DO POEMA**

Antes de iniciar a análise do poema, é fundamental definir alguns conceitos de estética literária referentes à versificação e à metrificação.

O verso, de acordo com Silva (1973, p. 50), é a unidade rítmica de um poema. Mais precisamente, é uma linha do poema. Um conjunto de linhas (unidades rítmicas) forma uma estrofe. O conjunto de estrofes (de número fixo ou variável) forma um poema.

A nomenclatura tradicional classifica as estrofes de acordo com o número de versos: a estrofe de dois versos chama-se dueto ou duo; a de três versos, terceto; a de quatro versos, quarteto ou quadra; a cinco versos, quintilha; a de seis versos, sextilha; a de oito versos, oitava; a de dez versos, décima.

Não há nomenclatura específica para estrofes de 7, 9, 11, 12 ou mais versos, segundo Silva (1973, p. 51).

A versificação clássica adota normas para a construção do verso. Os poetas geralmente optavam pelo emprego de um único tipo de verso, de acordo com o número de sílabas.

O verso de duas sílabas é chamado dissílabo; o de três sílabas, trissílabo; o de quatro sílabas, tetrassílabo; o de cinco sílabas, redondilha menor; o de seis sílabas, hexassílabo ou hemistíquio; o de sete sílabas, redondilha maior; o de oito sílabas, octossílabo; o de nove sílabas, nonassílabo ou eneassílabo; o de dez sílabas, decassílabo; o de onze sílabas, undecassílabo; o de doze sílabas, alexandrino. Versos de treze ou mais sílabas são chamados de bárbaros.

O processo de medir o número de sílabas de um verso se chama métrica, segundo Silva (1973, p. 53).

Há várias regras de metrificação. Neste capítulo, não as abordaremos por dois motivos: 1) todas elas estão voltadas para o verso clássico (como acontece no verso alexandrino); 2) o poema que iremos analisar, “Na noite”, pelo fato de ser composto de versos modernos, está livre destas regras.

O verso moderno (também chamado de verso livre), de acordo com Silva (1973, p. 63), obedece a um ritmo criado pelo poeta e não tem de ser obrigatoriamente igual em todas as estrofes, nem precisa ter o mesmo número de sílabas.

O poema “Na noite”, escrito em 1996, tem cinco estrofes e totaliza 20 versos, composto de uma sextilha, um dueto, um quarteto, uma sextilha e um dueto. Ele integra o livro Poesia reunida, 1998. Eis o seu texto:

#### NA NOITE

Na noite nos achamos.  
 Para que não nos digam só adeus.  
 Na noite, simbólica e dura,  
 nos achamos, lúcidos ou bêbados,  
 não importa: noite é o teu  
 e o meu perder-se /

mas é na noite que nos achamos,  
 no fio da noite nítida e abissal.

(Tomemos um bonde para a amazônia  
 esqueçamos o que nos faz magoados:  
 não há sossego, irmão, não há sossego.  
 Um homem é para ser desperdiçado.)

Na noite nos perdemos.  
 A noite é para nos perdermos.  
 Noite simbólica, escuro, alma  
 dolorida — toda alma é  
 dolorida: os símbolos da noite  
 não nos berçam /

pois é na noite que nos perdemos,  
 na noite nítida, abissal, sem data.

Fazendo uma analogia com a música, este poema, a nosso ver, está dividido em três partes (forma A-B-A). A primeira parte compreende as duas primeiras estrofes; a segunda parte, a terceira estrofe, e a terceira parte, a quarta e quinta estrofes.

O conteúdo da primeira e segunda estrofes está relacionado com o conteúdo da quarta e quinta estrofes. Observemos o início da primeira estrofe: “Na noite nos achamos”. O início da quarta estrofe: “Na noite nos perdemos”. O início da segunda estrofe: “mas é na noite que nos achamos”. O início da quinta estrofe: “pois é na noite que nos perdemos”.

Antonio Brasileiro utiliza os verbos “achar” e “perder” para expressar o que acontece na noite.

A noite, segundo o poeta, é um lugar para se “achar” e se “perder”. Sete vezes, neste poema de 114 palavras, incluindo as do título, aparece a contração “na” (preposição *em* + artigo definido *a*). Essa contração recorrente entra no jogo fônico das aliterações em / *n* / com *noite* e, no corpo do poema, com a sucessão sintática do acréscimo de *nos*, pronome pessoal oblíquo da primeira pessoa do plural.<sup>7</sup> Entre essas 114 palavras, “noite” aparece 12 vezes, mas nem uma vez sequer no quarteto parentético; e em todo o poema não há a palavra “dia”. “Na noite” é um poema composto de versos livres e, em sua quase totalidade, brancos<sup>8</sup>, posto que há uma única rima na quadra: *magoados / desperdiçado*. No caso, rima perfeita porque as vogais tônicas são idênticas no timbre.

O signo lingüístico *noite*, que é o ser do poema ou seu personagem principal, nos leva a uma pergunta: Qual o significado da *noite* para Antonio Brasileiro?

---

<sup>7</sup> Aliteração é um recurso poético que consiste na repetição de fonema(s), que são os sons diferenciadores da fala, no início, meio ou fim de palavras próximas, ou mesmo distantes, desde que simetricamente dispostas em uma ou mais frases, em um ou mais versos. Os fonemas resultam de modificações que a corrente de ar expirado sofre durante o seu trajeto pelo aparelho fonador (pulmões, brônquios, traqueia, laringe, faringe, boca e fossas nasais). Cumpre esclarecer que os fonemas de uma língua não correspondem necessariamente às letras da grafia usual, e só em transcrição fonética são indicados de maneira rigorosa e sistemática. O fonema / *s* /, por exemplo, é representado por *c* antes de *e* e *i*; por *ç* antes de *a*, *o* e *u*; por *s*; por *ss*, entre vogais; e por *x*. Também é importante entender que a gramática só classifica aqueles sons da fala que contribuem para distinguir uma palavra da outra, mas de tal modo que eles não podem substituir-se mutuamente sem alterar o sentido das palavras onde figuram. Fonética é, portanto, a disciplina que estuda os sons da fala, em sua natureza física e fisiológica. Já a fonologia estuda os conjuntos de traços fônicos com que numa língua se distinguem palavras de significação diferente. (AURÉLIO, 1975; ROCHA LIMA, 1987, p. 9-11).

<sup>8</sup> Verso branco é aquele em que não há rima.

A *noite*, na primeira estrofe, é *simbólica e dura*. Ela é o *teu e o meu perder-se*. Na quarta estrofe, *A noite é para nos perdemos*. / *Noite simbólica, escuro, alma/ dolorida — toda alma é dolorida: os símbolos da noite/ não nos berçam*.

“Berçar”, verbo intransitivo, empregado no português do Brasil, significa: “ninar, acalentar”.

No poema em questão, a noite é uma situação-limite cujos símbolos não nos acalentam. Nela nos achamos *lúcidos* ou *bêbados*. Sendo a noite o período em que a maioria das pessoas está dormindo no conforto de seu lar, o poeta, ao escrever que os símbolos da noite não nos berçam, está se referindo à condição humana. Todavia, há uma outra interpretação e particularizada: remete às pessoas que se perdem na noite ou podem estar sob o efeito de alguma substância euforizante ou alucinógena. O fato de a noite ser *simbólica e dura* afeta qualquer um, pouco importa o estado em que se encontre: ou de lucidez ou de embriaguez.

Na cultura ocidental, os eventos mais interessantes ocorrem à noite: festas, shows, espetáculos, convenções sociais etc. Durante o dia, visto que as pessoas, em sua maior parte, estão presas a uma rotina, a noite acena-lhes com a possibilidade de uma breve libertação. Um dos sentidos possíveis — e estamos diante de um texto polissêmico, isto é, que permite várias leituras — é o de ser a noite o lugar onde todos procuram o prazer (ou o alívio das tensões) e alguns, quando não o encontram, sofrem mais.

Cheguemos agora ao que nos parece mais essencial neste poema. Lemos que a noite é (também) *nítida, abissal, sem data*. Aqui, Brasileiro refere-se ao que este ser nos força a pensar: o modo como a noite se distingue do dia e a singularidade que ela encerra, porque sua percepção (*nítida*) não deixa dúvidas. O escuro da noite, por sua vez, remete à sensação de profundidade, de abismo — do grego *abyssos*, “sem fundo”, pelo latim *abyssu* — que tem as seguintes acepções: fundo praticamente insondável; precipício; tudo que é imenso, incomensurável, coisa assombrosa, inexplicável; o último grau, o extremo; situação difícil,

insustentável; e, no sentido figurado, oceano, mar (AURÉLIO, 1975). Quanto ao adjetivo “abissal”, relativo ao substantivo “abismo” ou pertencente ao “abisso”, designa: o que é espantoso, assombroso, enorme; no sentido figurado, o que é misterioso, enigmático; a parte profunda dos oceanos abaixo de 1.000 metros; no sentido geológico, sedimento marinho depositado nessa região (AURÉLIO, 1975).

E no que se refere ainda ao que assinala o texto do poema, a noite é *sem data* — o que quer dizer imemorial, porque dela não há memória por causa de sua extraordinária antiguidade. Daí ser muito comum a expressão “a noite dos tempos”, que significa a impossibilidade de periodização, o que escapa à demarcação historiográfica, o imperceptível da temporalidade humana. Por se mostrar *nítida, abissal, sem data*, a noite é um ser inquietante; e, nessa medida (ou desmedida), nos perturba por ser inerente à nossa condição humana. Ela preexiste, nos envolve, e, por isso, tem a ver com tudo que nos é enigmático. Lembramo-nos, muito a propósito, do título de um livro de Carlos Drummond de Andrade: *Claro enigma* (1951). Ser a noite *nítida* vem ao encontro dessa imagem drummondiana.

Da noite não podemos escapar, assim como não escapamos de ser no mundo, que é a nossa facticidade, isto é, encontramos-nos no mundo, com a sensação de que nele fomos jogados, sem que nossa vontade tenha participado disso. Mundo, aqui, significa o conjunto de condições geográficas, históricas, políticas, econômicas e socioculturais em que cada pessoa está imersa.

A um só tempo a noite, com seus símbolos, nos inquieta e nos fascina. Não por acaso, ela está ligada intimamente às sensações que temos quando procuramos o prazer.

A terceira estrofe — única quadra do poema — e também a única estrofe em que não aparece a palavra “noite”, pode ser lida como uma metáfora<sup>9</sup> de nossa condição, de nosso desamparo, e, por outro lado, de nossa ânsia pelo absoluto.

*Tomemos um bonde para a amazônia.* Note-se de imediato que o topônimo Amazônia, que é uma vasta região, a maior do território brasileiro, aparece grafado com inicial minúscula. Seu sentido, porém, é universal. Mas o que importa assinalar é a ida para um lugar bem longe. Essa viagem já é em si ironizada, porque o meio de transporte sugerido é o bonde, lento e obsoleto. Ou seja, a sugestão de ir para o que é longínquo, imenso em seu espaço e em sua liberdade, e de bonde, já é logo admitir a impossibilidade da fuga.

Ainda na mesma estrofe: *esqueçamos o que nos faz magoados:/ não há sossego, irmão, não há sossego. / Um homem é para ser desperdiçado.*

A maioria das pessoas não se realiza. Ou sua existência se revela inautêntica. Nesta estrofe, Brasileiro mostra — no sentido de iluminar, verbo que vem muito a propósito do efeito estético que nos causa este poema — a própria condição humana. E a significação fica tão clara (ou nítida, para aqui reiterar uma das características essenciais do ser noite) que, ao fazer isso, ele consuma o poema.

O que quer dizer consumir o poema objeto desta análise? Realizá-lo “com seu poder de palavra / e seu poder de silêncio” (DRUMMOND, 1988, p. 96), por ser, como é, um poema reflexivo. Seu lirismo nos força a pensar, nos desassossega, desarruma o que arrumamos: hábitos, sejam os da lucidez ou da embriaguez, do sono, da fuga, da surdez interior, dos estereótipos; a comodidade das fórmulas prontas, das frases feitas.

---

<sup>9</sup> “Metáfora é uma figura de linguagem que consiste na transferência de um termo para uma esfera de significação que não é a sua, em virtude de uma comparação implícita” (ROCHA LIMA, 1980, p. 461-462). Quando dizemos, por exemplo, ‘perdi a *chave* do apartamento’, ou ‘fulano é uma pessoa *baixa*’, as palavras em itálico estão empregadas em sua significação denotativa. Mas, quando dizemos ‘ele descobriu a *chave* do

A linguagem da poesia<sup>10</sup> tem o poder de também abrir em nós essa instância crítica, de nos problematizar, de nos instigar a aventura de buscar e viver o novo, o que parece ser uma das leituras possíveis do verso “Um homem é para ser desperdiçado”, por mais que isto implique risco — afinal, tememos ou evitamos o novo por ser desconhecido, ou estranho ou radicalmente diferente. A poesia é, portanto, uma forma de conhecimento, uma arte<sup>11</sup>, diferente das duas outras formas de conhecimento, que são a filosofia e a ciência<sup>12</sup>.

Então, fazer com o que o texto lido de “Na noite” se prolongasse ao máximo em nosso pensamento e em nossa sensibilidade, isto aponta para o que veio a se delinear como uma das motivações do projeto desta dissertação, pois o escolhemos entre mais de 300 da antologia de Brasileiro, organizada por ele próprio, *Poemas reunidos* (2005). Nisso reside, em nossa leitura, a consumação do poema.

As outras duas estrofes — quarta e quinta — são variações da primeira e da segunda.

---

problema’ ou ‘fulano sempre foi pessoa de sentimentos *baixos*’, o sentido de “elucidação” e o de “indignidade” ou “vileza” são evidentes por si mesmos, o que é freqüente em nossa linguagem cotidiana.

<sup>10</sup> Poesia vem do grego *Poiesis*, que significa originariamente “criação”. Trata-se, no caso, da arte de fazer obras em verso (CALDAS AULETE, 1980).

<sup>11</sup> “A arte é um fazer. (...) é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. (...) A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos. *Techné* chamavam-na os gregos: modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas de nossos dias” (BOSI, 1986, p. 13).

<sup>12</sup> O filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) refere-se a um tripé do conhecimento, a respeito do qual ele escreve: “O que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos (DELEUZE, 1992, p. 154).

## 2.3 ENTREVISTA COM ANTONIO BRASILEIRO

Na entrevista a seguir reproduzida, que fizemos com Antonio Brasileiro, através de e-mail, em 5/6/2009, procuramos compreender o que o levou a escrever este poema e também como ele vê o fato de “Na noite” ser usado como fonte de inspiração para a criação de uma peça orquestral. As perguntas 4 e 5 tiveram respostas curiosas. Ou, poderíamos mesmo dizer, desconcertantes.

### **1) Em que contexto este poema foi escrito?**

O poema “Na noite”, escrito em 6 de setembro de 1996, foi daqueles em que quase não mexi. Concebidos em três partes, numerados que foram 1, 2 e 3, apenas desbastei uns quatro versos da parte dois. Em 1996 eu morava em Belo Horizonte, onde fazia o doutorado. Sentia-me, então, um pouco só – a cidade grande, a falta dos amigos e de minha casa. E também muito tenso, pois naqueles dias meu filho mais novo submetia-se a mais uma cirurgia no olho. Escrever era, portanto, quase uma ordem. Nesse dia 6 escrevera pelo menos 8 poemas.

### **2) Como é, geralmente, o seu processo de criação de um poema?**

Escrevo sempre à mão. Tenho cadernos, dois ou mais, e escrevo neles simultaneamente. Não há preferência por horários. Não “vejo” o poema senão dias depois de escrito, quase sempre é assim. Vou escrevendo e acumulando, tudo muito rápido e informe. Um dia qualquer (embora a rigor nunca exista esse “dia qualquer”, mas o dia que tem de ser) vou aos

cadernos pra ver se descubro alguma coisa. Mais de noventa por cento não presta. Meus livros são o resultado de uns cinco a seis por cento do que realmente escrevi.

**3) O poema "Na noite", que integra o livro *Fada e outros poemas*, tem a data de 06/09/1996, conforme se lê no sumário do volume *Poemas reunidos*. Quanto tempo este poema exigiu para a sua elaboração?**

Acredito, revendo o caderno, que este poema só levou mesmo o tempo que se gasta escrevendo bem rápido. Como eu disse acima, ele nasceu praticamente como está, o que é mais raro no meu processo de criação.

**4) Qual o significado do verso "Um homem é para ser desperdiçado"?**

Não sei. A única certeza que tenho é que é um verso muito bom. O porquê dessa certeza, também não sei.

**5) Em quantas partes este poema poderia ser dividido?**

Poderíamos dizer que em três, se considerarmos a quadra central, entre parênteses, como a segunda. Ou em duas partes, se a quadra central significar apenas um entremeio. Mas pode ser uma só, por que não?

**6) Em sua tese de doutorado em Letras, *Da inutilidade da poesia*, a filosofia de Heidegger é uma das referências fundamentais. Que relação há entre o conceito heideggeriano de *Dasein* e o signo *noite* neste poema?<sup>13</sup>**

Nunca fiz esta relação. O que posso dizer é que, como poeta, não extraio meus versos de fontes que não o meu próprio e confuso mundo. Naturalmente que não estou imune a influências, ninguém está. Mas creio que essas “relações” são possíveis, sim, de ser feitas. Leio os filósofos desde a adolescência, embora só tenha vindo a conhecer Heidegger na maturidade. Heidegger não inventou o *Dasein*; ele mesmo disse que o “descobriu” lendo os poetas.

**7) Em meados dos anos 1960 o senhor frequentou um curso livre na Escola de Música da UFBA, tocou percussão na Orquestra Sinfônica da mesma universidade e chegou a ter poemas musicados por Ernst Widmer e Jamary Oliveira. O que significou esta experiência?**

Os anos de 1964 e 1965 foram muito ricos para mim. Eu entrava na Universidade, cursava Ciências Sociais, mas era aluno livre nos Seminários de Música, incentivado por Jamary. Não continuei, porque não era mesmo para ser músico. Mas foram anos que me marcaram muito. A música continua até hoje uma de minhas paixões. O contato com pessoas como Jamary, Widmer, Carlos Veiga, Lindembergue Cardoso, Tom Zé, Djalma Correia,

---

<sup>13</sup> Termo alemão que significa “ser-aí” ou “ser-no-mundo”. Na filosofia de Martin Heidegger (1889-1976), o *Dasein* é um conceito fundamental, designa a existência humana. O filósofo deve, portanto, partir da existência humana, tal como se dá imediatamente à consciência, a fim de elevar-se até o desvendamento do ser em si mesmo, último objetivo de toda reflexão filosófica (HEIDEGGER, 1983, p. ix).

Rinaldo Rossi, Milton Gomes e tantos outros, colegas, professores e regentes, tudo isso só fez me enriquecer.

**8) Como vê o fato de ter um poema, no caso “Na noite”, servindo como ponto de partida para a criação de uma peça orquestral?**

Fico torcendo para que o compositor realize bem seu trabalho e se sinta feliz com o que fez.

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISE DA OBRA *NA NOITE*

Neste capítulo faremos uma breve introdução sobre a Teoria Pós-tonal e analisaremos a peça *Na noite*.

#### 3.1 A TEORIA PÓS-TONAL

A Teoria Pós-tonal foi criada e desenvolvida entre as décadas de 1960 e 1970. Ela surgiu como uma ferramenta analítica para uma melhor compreensão de alguns dos procedimentos compositivos do início do século XX em diante — período em que as técnicas de análise harmônica tonal tradicional não serviriam mais para esse tipo de música.

Também chamada de Teoria dos Conjuntos (*Set Theory*), a Teoria Pós-tonal representa as notas com números — notação com números inteiros — onde as classes de notas Dó, Dó# e Ré se tornam 0,1,2. A escala temperada ocidental, com suas doze notas, é representada com os números de 0 a 11. As operações Transposição, Inversão, Retrógrado e Retrógrado da Inversão foram herdadas da música serial e dodecafônica.

A Teoria Pós-tonal tem uma literatura ampla, constituída, na sua maioria, por artigos. No site de pesquisa acadêmica JSTOR, há 246 resultados para as palavras-chave “post-tonal music”. Desde a sua criação, no início da década de 1960, esses são os principais livros publicados: *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern* (1962) de George Perle; *The structure of atonal music* (1973) de Allen Forte; *Twelve-tone tonality* (1977) de George Perle; *Basic Atonal Theory* (1980) de John

Rahn; *Generalized musical intervals and transformations* (1987) de David Lewin e *Introduction to post-tonal theory* (1990) de Joseph Straus.

Nos últimos anos, a Teoria Pós-tonal vem sendo utilizada, também, como ferramenta estrutural. A dissertação de mestrado de Alexandre Espinheira<sup>14</sup> utilizou a Classe de Conjuntos 9-12 (01245689A) como elemento estrutural para a criação de uma peça orquestral.

A criação do PCN (Processador de Classe de Notas) pelo Prof. Jamary Oliveira facilitou bastante a aplicação da Teoria Pós-tonal. Com a entrada de um conjunto o programa pode fornecer, imediatamente, os subconjuntos, a matriz, a forma prima, o vetor intervalar, entre outros, poupando tempo do compositor. A tese do Dr. Ricardo Mazzini Bordini — *A Teoria Pós-tonal e o Processador de Classes de Notas Aplicados à Composição Musical - Um tutorial*, Universidade Federal da Bahia, 2003 — é de grande relevância na área da Teoria Pós-tonal. O tutorial criado por ele pode ser acessado no seguinte endereço: <http://www.clem.ufba.br/bordini/index.htm>.

### 3.2 ANÁLISE DA PEÇA

A peça *Na noite* foi criada a partir do poema homônimo de Antonio Brasileiro. Temos, como proposta, aplicar a Teoria Pós-tonal para a criação de um poema sinfônico. Escolhemos o conjunto 4-19 (0148) para a estruturação da peça. Esse conjunto pode ser interpretado como um acorde menor com uma sétima maior na terceira inversão (Dó, Dó#, Mi e Sol#). O título do poema — “Na noite” — nos sugeriu uma natureza sombria, o que nos levou a escolher

---

<sup>14</sup> T1patacuntum: Suíte sinfônica de gêneros baianos com a utilização da Teoria Pós-tonal na geração de material compositivo. Universidade Federal da Bahia, 2007.

esse conjunto pelo fato dele estar associado ao modo menor — mais especificamente, ao modo menor harmônico (Dó, Dó#, Mi e Sol#). Na música tonal européia há uma tradição de se associar o modo maior à alegria e o modo menor à tristeza. O modo menor também é associado com uma atmosfera sombria. E esse é o principal motivo de termos escolhido o conjunto 4-19 (0148). A Teoria Pós-tonal aqui está sendo utilizada em associação com uma tradição da música tonal em relação ao modo menor. Optamos por não utilizar subconjuntos do conjunto 4-19 (0148) pelo fato dele ter apenas quatro notas. Decidimos manter as quatro notas (forma prima) associadas à inversão do conjunto. Em poucas ocasiões utilizamos a transposição do conjunto, ficando ele, em quase toda a peça, com as notas da forma prima (Dó, Dó#, Mi e Sol#). Esse é o principal elemento de unidade compositiva.

O poema sinfônico “Na noite” segue um plano textual representando idéias e elementos extramusicais. A estrutura da peça, que tem três partes e representa as estrofes do poema, é a seguinte:

<b>Estrutura da peça</b>	
<b>Partes</b>	<b>O poema “Na noite”</b>
Parte I Duração: 6 minutos Forma A B	Na noite nos achamos. Para que não nos digam só adeus. Na noite, simbólica e dura, nos achamos, lúcidos ou bêbados, não importa: noite é o teu e o meu perder-se /  mas é na noite que nos achamos, no fio da noite nítida e abissal.
Parte II Duração: 3 minutos Forma A B A	(Tomemos um bonde para a amazônia esqueçamos o que nos faz magoados: não há sossego, irmão, não há sossego. Um homem é para ser desperdiçado.)
Parte III Duração: 6 minutos Forma A B	Na noite nos perdemos. A noite é para nos perdermos. Noite simbólica, escuro, alma dolorida — toda alma é dolorida: os símbolos da noite

	<p>não nos berçam /</p> <p>pois é na noite que nos perdemos, na noite nítida, abissal, sem data.</p>
--	--

Antes de começar a análise das partes da peça queremos chamar a atenção para algo importante: a numeração de compasso de toda a peça é contínua, sendo a Parte I (compassos 1-99); Parte II (compassos 100-180) e Parte III (compassos 181 a 281). Utilizamos, no último compasso das partes I e II a barra dupla final, ao invés da barra dupla simples, o que sugere uma pausa entre a execução das seções. O ouvinte poderá, assim, saber qual parte da peça está ouvindo e qual parte está sendo representada musicalmente, se baseando no quadro acima.

### ESTRATÉGIAS DE ORQUESTRAÇÃO

Na Parte I, utilizamos a orquestra completa na seção A (compassos 1-74) e somente as cordas na seção B (compassos 75-99). A seção A representa a primeira estrofe do poema, a seção B representa a segunda.

A sonoridade orquestral que utilizamos na Parte I buscou criar um clima sombrio em que houvesse mistério e expectativa. Para isso, utilizamos alguns procedimentos específicos: as cordas no background (compassos 10-20, 60-70) com melodia nos instrumentos de sopro; violinos 1 e 2 e violas em tremolo com dinâmica pp (compassos 25-38) com melodia nos violoncelos e contrabaixos oitavados e fagote e tuba em uníssono; melodia oitavada nos violinos (compassos 78-83), melodia na viola (compassos 84-89).

Na Parte III, utilizamos as cordas na seção A (compassos 181-254) e os instrumentos de sopro e percussão na seção B (compassos 255-281). A seção A representa a quarta estrofe do poema, a seção B a quinta.

A sonoridade orquestral que buscamos utilizando as cordas na maior parte do tempo na Parte III foi criar um clima frio, sombrio e distante. Segundo o poeta, nas estrofes 4 e 5, “A noite é para nos perdemos”, “Noite simbólica, escuro, alma dolorida”. Esses foram alguns dos recursos que utilizamos: notas longas na região grave (compassos 181-185, 205-207, 299-213), tremolo com *fp* nas violas, violoncelos e contrabaixos (compassos 186-190, 214-218); melodia na região grave, violoncelo em uníssono com o contrabaixo (compassos 191-197), cordas em uníssono com tremolo e dinâmica *pp* (compassos 228-231, 234-237, 240-243).

As Partes I e III estão relacionadas pelo fato de estarem representando, cada uma, duas estrofes com o mesmo tamanho. A Parte I representa as estrofes 1 e 2 do poema. A Parte III representa as estrofes 4 e 5.

A Parte I do poema sinfônico foi orquestrada levando em consideração o conteúdo do primeiro verso da primeira estrofe, que sintetiza a sensação do poeta: “Na noite nos achamos”.

O mesmo foi feito na Parte III, cujo primeiro verso, da quarta estrofe, é: “Na noite nos perdemos”.

A Parte II do poema sinfônico foi orquestrada com o objetivo de criar uma atmosfera sombria com uma sensação de movimento. O poeta, na quarta estrofe, escreveu: “Tomemos um bonde para a amazônia”, “Esqueçamos o que nos faz magoados”. A idéia de tomar um bonde é representada com um ostinato nos violoncelos e contrabaixos (compassos 100-109)

em que os instrumentos vão entrando progressivamente até o arremate no compasso 109. Entre os compassos 126 e 153 temos um trecho com tremolo nos violinos e os instrumentos de sopro fazendo acordes seguidos de um solo de trompa e flauta. Aqui estamos representando o verso “Esqueçamos o que nos faz magoados”. No compasso 154 o ostinato retorna, estamos aqui, afirmando que “não há sossego, irmão, não há sossego. Um homem é para ser desperdiçado”.

## DESCRIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS

### PARTE I

A primeira parte desta peça é marcada com o andamento da semínima igual a 66 BPM<sup>15</sup>, compasso quaternário simples, e dura aproximadamente 6 minutos. A grande forma dela é **A B**. Sendo a seção **A**, compassos 1-74 e a seção **B**, compassos 75-99.

A seção **A** representa a primeira estrofe do poema “Na noite”. A seção **B** representa a segunda estrofe. Por este motivo, a seção **A** é bem maior que a seção **B** para manter uma proporção em relação ao tamanho das estrofes.

A representação musical do verso: “Na noite nos achamos” é feita com as cordas em uníssono, junto com o tímpano, tocando a nota Dó. Compassos 1-2.

---

<sup>15</sup> Batimentos por minuto.

Timpanos

Glockenspiel

Violino 1

Violino 2

Viola

Cello

Contrabaixo

*f*

Compassos 3-9: são utilizadas as notas da forma prima e a inversão do conjunto 4-19

(0148):

0 1 4 8

0 11 8 4

Para criar a melodia do oboé (compassos 3-6):

*p*

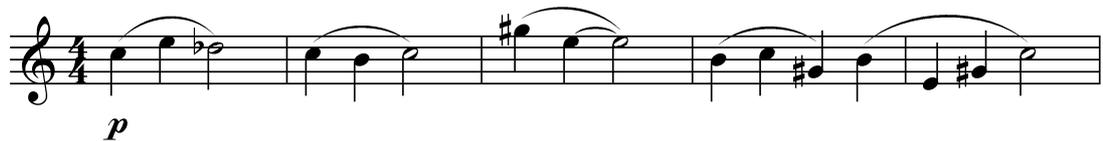
Percebe-se que as notas Mi e Sol# aparecem nas duas formas utilizadas deste conjunto.

Esta melodia é repetida pelas cordas, compassos 6-9.

Compassos 10-13: as cordas sustentam as classes de notas 0,1,4,8 e a seguinte melodia é tocada em uníssono pelo fagote, trombone, tuba e tímpano. O tímpano toca apenas as notas Dó e Sol#.



Compassos 14-20: as cordas sustentam as notas da inversão do subconjunto (014). Nas madeiras ocorre um fugato com a seguinte melodia — gerado pelas classes de notas 0,1,4,8 e sua inversão — exemplo da Flauta, compassos 16-20:



Compassos 20-24: os metais sustentam as notas do conjunto (0148). As cordas, exceto o contrabaixo, reprisam a melodia dos compassos 10-13.

Compassos 25-38: violinos (1 e 2) e violas criam uma textura com trêmulo, dinâmica *pp* e as notas do conjunto (0148) e sua inversão. A melodia apresentada nos compassos 3-6 pelo oboé é reprisada nos violoncelos e contrabaixos (compassos 27-30) e pelo fagote com a tuba (compassos 33-36).

Compassos 39-59: os violoncelos e contrabaixos apresentam uma melodia que utiliza o conjunto (0148) e sua inversão. A melodia aparece em seguida nos segundos violinos, *glockenspiel* com madeiras, cordas e metais. Exemplo: compassos 39-42:

Compassos 60-74: recapitulação dos compassos 10-24, sem as cordas nos últimos quatro compassos.

A seção B, compassos 75-99, é orquestrada somente com as cordas. O verso “mas é na noite que nos achamos” é representado com uma melodia tocada em uníssono pelas cordas.

Compassos 75-77:

## PARTE II

A segunda parte desta peça é marcada com o andamento da semínima 108 BPM, compasso quaternário simples, e dura aproximadamente 3 minutos. A grande forma dela é **A B A**. Sendo a seção **A**, compassos 100-125; a seção **B**, compassos 126-153 e a seção **A**, compassos 154-180.

A segunda parte representa musicalmente a terceira estrofe do poema.

### Seção A

Compassos 100-103: a representação musical do verso “Tomemos um bonde para a amazônia” é feita com um ostinato nos violoncelos e contrabaixos, acompanhados pelos tímpanos. Percebe-se que nos compassos 3 e 4 foi feita uma transposição T4 do conjunto (0148):

The musical score for Section A, measures 100-103, is presented in a multi-staff format. The instruments included are Timpanos, Glockenspiel, Percussão, Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The time signature is 4/4. The Cello and Contrabaixo parts feature a prominent ostinato of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The Timpani part consists of accented eighth notes on the first and third beats of each measure. The Violino I, Violino II, and Viola parts are silent throughout this section. The Glockenspiel part is also silent. The Percussão part is marked with a rest symbol, indicating it is silent.

Compassos 104-109: foi criado um gesto que é arrematado no quarto tempo do compasso 109. Nos compassos 106-109, o flautim, a flauta e o oboé utilizam o conjunto 4-19 (0148) seguido por sua transposição  $T^9$ . Compasso 106:

Compassos 111-125: nesta subseção, que utiliza apenas as cordas, os violoncelos e contrabaixos permanecem usando o arco e os violinos e violas utilizam *pizzicato*.

## Seção B

Compassos 126-135: os violinos sustentam as notas do conjunto 4-19 (0148) com *tremolo* e *sul ponticello*. Os instrumentos de sopro vão se alternando — madeiras e metais — tocando notas longas do conjunto 4-19 (0148).

Compassos 136-153: pedal nos violoncelos e contrabaixos com a nota Dó. Solo de trompa seguido por solo de flauta. Compassos 39-46, solo de trompa:

## Seção A

Compassos 154-163: recapitulação dos compassos 100-109.

Compassos 164-171: cordas em trêmulo tocam o conjunto 4-19 (0148). Madeiras e metais tocam o conjunto (0148) com mínimas. As cordas tocam o conjunto 4-19 (0148) em semínimas e as madeiras tocam a inversão do conjunto junto com os primeiros violinos.

Compassos 168-171, primeiros violinos:

Violinos 1

Conjunto (0148)      Inversão

Compassos 172-175: Nota Mi sustentada pelos violinos. Ostinato no tímpano acompanhado pelo fagote, trombone e tuba.

Compassos 175-180: Cordas tocam o conjunto 4-19 (0148) com notas longas e entradas sucessivas nas violas, segundos violinos e primeiros violinos.

### PARTE III

A terceira parte desta peça é marcada com o andamento da semínima 66 BPM, compasso quaternário simples e dura aproximadamente 6 minutos. A grande forma dela é **A B**. Sendo a seção **A**, compassos 181-254 e a seção **B**, compassos 255-281.

A seção **A** representa a quarta estrofe do poema “Na noite”. A seção **B** representa a quinta estrofe. Por este motivo, a seção **A** é bem maior que a seção **B** para manter uma proporção em relação ao tamanho das estrofes.

Na seção **A** são utilizadas apenas as cordas.

A representação musical do verso: “Na noite nos perdemos” é feita nos compassos 181-190. Compassos 181-187:

The musical score is for a string ensemble in 4/4 time. It consists of five staves: Violino 1, Violino 2, Viola, Cello, and Contrabaixo. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two main sections. The first section, from measure 1 to 5, is marked *p* (piano). Violino 1 starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. Violino 2 plays a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. Viola, Cello, and Contrabaixo play a half note G3. The second section, from measure 6 to 8, is marked *fp* (fortissimo). Violino 1 plays a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and then a quarter note A4. Violino 2 plays a quarter note B4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note G4. Viola, Cello, and Contrabaixo play a half note G3. The score includes dynamic markings *p* and *fp*, and performance instructions *pizz.* and *arco*.

No exemplo acima, tentamos representar musicalmente o verbo “perder”. Enquanto as violas, violoncelos e contrabaixos tocam as mesmas notas — violas em semínimas — os violinos estão utilizando técnicas diferentes (*tremolo*, *pizzicato*, *legato*) quando soam juntos. O conjunto 4-19 (0148) é o elemento unificador deste trecho.

Compassos 191-254: a orquestra de cordas, utilizando o conjunto 4-19 (0148), representa a “noite simbólica e dura” da quarta estrofe.

Na seção **B** são utilizados apenas os naipes das madeiras, metais e percussão. Continuamos utilizando apenas a forma prima do conjunto 4-19 (0148). Esta seção representa a última estrofe do poema, que começa com o verso: “pois é na noite que nos perdemos”. O solo de vibrafone, elemento recorrente nesta subseção, dá a idéia de que a noite é um lugar para se perder. Um instrumento solo cria a sensação de solidão, que é perfeita para quem está “perdido” na noite.

Compassos 255-261: solo de vibrafone, seguido pelo tímpano, clarinete e oboé.

Exemplo: compassos 255-257:

Vibrafone

*mf* *Ad.*

Compassos 262-267: solo de vibrafone, seguido pelo tímpano, flauta, fagote, trombone e tuba.

Compassos 268-275: solo de vibrafone, seguido pelo tímpano, clarinete e oboé.

Compassos 276-281: solo de vibrafone, seguido pelo tímpano.

Neste capítulo, procuramos demonstrar os procedimentos compositivos do poema sinfônico *Na noite*. O conjunto 4-19 (0148), escolhido para a estruturação da peça, foi utilizado pelo fato de estar associado ao modo menor, o que nos pareceu conveniente para criar uma natureza sombria. Mostramos também as estratégias de orquestração em relação ao conteúdo do poema.

# NA NOITE

Música programática para Orquestra Sinfônica em três partes

Hermilo Pinheiro Santana

Janeiro, 2010

## INSTRUMENTAÇÃO

Flautim  
2 Flautas  
2 Oboés  
2 Clarinetes (Bb)  
2 Fagotes

2 Trompas (Fá)  
2 Trompetes (Bb)  
2 Trombones  
Tuba

1º percussionista  
Tímpanos  
2º percussionista  
*Glockenspiel* e vibrafone  
3º percussionista  
Caixa-clara

Cordas  
Violinos 1, Violinos 2,  
Violas, Violoncelos, Contrabaixos

Duração Aproximada:

15 minutos

# Na Noite

## Parte I

Hermilo Santana

♩ = 66

Flautim

2 Flautas

2 Oboés

2 Clarinetes (B $\flat$ )

2 Fagotes

2 Trompas (F)

2 Trompetes (B $\flat$ )

2 Trombone

Tuba

Timpanos

Glockenspiel

Violino 1

Violino 2

Viola

Cello

Contrabaixo

*f*

*p*

1.

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

Na Noite - Parte I

8

Flt. *p*

Fl. 1. *p*

Ob. 1. *p*

Cl. 1. *p*

Eg. 1. *p*

Trpa. 8

Tpt. 8

Tbn. 1. *p*

Tuba *p*

Timp. *p*

Glk. 8

Vln. 1 *pp*

Vln. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

*pp*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Na Noite - Parte I', contains measures 8 through 15. The score is arranged in a standard orchestral format with woodwinds, brass, and strings. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Eg.). The brass section includes Trumpet (Trpa.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Gong (Glk.). The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins with a rehearsal mark '8' at the top left. The woodwinds and brass instruments enter in measure 8 with a dynamic marking of *p* (piano). The strings enter in measure 10 with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

Na Noite - Parte I

This musical score is for the piece "Na Noite - Parte I". It is a multi-staff score for a symphony orchestra. The score begins at measure 17. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flute I (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Trumpet (Trpa.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Glockenspiel (Glk.). The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics, including *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support with sustained notes and chords. The overall texture is rich and atmospheric.

Na Noite - Parte I

26

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

mf

26

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

mf

26

Timp.

Glk.

26

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Na Noite - Parte I', starting at measure 26. The score is arranged in a system of 15 staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Flt.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The next four staves are for brass: Trumpet (Trpa.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The following two staves are for percussion: Timpani (Timp.) and Glockenspiel (Glk.). The bottom four staves are for strings: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and brass instruments are mostly silent, indicated by a horizontal line with a bar. The strings play a rhythmic pattern starting in measure 26. The Violoncello and Contrabass parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Flute and Bassoon parts have a final note in measure 26, also marked with *mf*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Na Noite - Parte I

34

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

34

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

34

Timp.

Glk.

34

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Na Noite - Parte I', page 55. The score is arranged in a system of 18 staves. The instruments are: Flute 1 (Flt.), Flute 2 (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet in B-flat (Trpa.), Trumpet in C (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 34. The Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are mostly silent, indicated by a horizontal line with a bar. The Trumpet and Trombone parts are also silent. The Tuba part has a melodic line in the first four measures. The Timpani and Glockenspiel parts are silent. The Violin 1 and Violin 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar rhythmic pattern. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Contrabass part starting with a *pizz.* (pizzicato) marking. The Violoncello part has a *p* (piano) marking. The Contrabass part has a *pizz.* marking. The page number 55 is in the top right corner. The title 'Na Noite - Parte I' is centered at the top. The measure number 34 is written above the first staff of each section.

Na Noite - Parte I

This musical score is for the piece "Na Noite - Parte I". It is arranged for a full orchestra. The score is divided into four systems of staves. The first system includes Flute (Flt.), Flute I (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Trumpet in G (Trpa.), Trumpet in C (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The third system includes Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Violin I (Vln. 1), and Violin II (Vln. 2). The fourth system includes Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music begins at measure 42. The woodwinds (Flt., Fl., Ob., Fg.) and Glockenspiel (Glk.) play a melodic line starting in measure 42, marked with a piano (*p*) dynamic. The strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic accompaniment, with the Violin II part marked *pizz* (pizzicato) and *p*. The brass instruments (Trpa., Tpt., Tbn., Tuba) are mostly silent, with the Trumpet in G (Trpa.) playing a sustained note in measure 42, marked *p* and *l.* (first ending).

Na Noite - Parte I

This musical score page, numbered 57, is titled "Na Noite - Parte I". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Flutes (Fl.):** Flute 1 and Flute 2 parts, both showing rests.
- Oboe (Ob.):** Oboe part, showing rests.
- Clarinets (Cl.):** Clarinet in B-flat part, showing rests.
- Bassoon (Fg.):** Bassoon part, showing rests.
- Trumpets (Trpa.):** Trumpet part, starting at measure 57 with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Trumpets (Tpt.):** Trumpet part, starting at measure 57 with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Trombones (Tbn.):** Trombone part, starting at measure 57 with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Tuba (Tuba):** Tuba part, starting at measure 57 with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Timpani (Timp.):** Timpani part, showing rests.
- Glockenspiel (Glk.):** Glockenspiel part, showing rests.
- Violins (Vln.):** Violin 1 and Violin 2 parts, starting at measure 57 with *p* dynamics and *arco* markings.
- Viola (Vla.):** Viola part, starting at measure 57 with *p* dynamic and *arco* marking.
- Violoncello (Vc.):** Cello part, starting at measure 57 with *p* dynamic.
- Double Bass (Cb.):** Bass part, starting at measure 57 with *pp* dynamic and *arco* marking.

The score concludes with a *pp* dynamic marking at the bottom right.

## Na Noite - Parte I

Musical score for "Na Noite - Parte I", page 58. The score is arranged in a system of staves for various instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 61. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flute II (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Trumpet (Trpa.), Trumpet II (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Gong (Glk.). The string section includes Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwind parts feature melodic lines with dynamic markings of *p* (piano). The brass parts provide harmonic support with sustained notes. The string section plays a continuous, flowing accompaniment.

Na Noite - Parte I

70

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Eg.

70

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

70

Timp.

Glk.

70

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

*p*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

Na Noite - Parte I

79

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

79

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

79

Timp.

Glk.

79

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Na Noite - Parte I'. The page is numbered 60 in the top right corner. The score begins at measure 79. It features 14 staves for various instruments: Flute (Flt.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trpa.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwind and brass sections (Flt., Fl., Ob., Cl., Fg., Trpa., Tpt., Tbn., Tuba) are mostly silent, indicated by horizontal lines. The string section (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb.) is active. Violin 1 and Violin 2 play long, sustained notes with slurs. The Viola, Violoncello, and Contrabass play a rhythmic eighth-note pattern. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).



Na Noite - Parte I

93

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

93

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

93

Timp.

Glk.

93

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*arco*

*f*

*arco*

*f*

*arco*

*f*

*arco*

*f*

*arco*

*f*

# Na Noite

## Parte II

Hermilo Santana

♩ = 108

Flautim

Flauta

2 Oboés

2 Clarinetes (B $\flat$ )

2 Fagotes

2 Trompas (F)

2 Trompetes (B $\flat$ )

2 Trombones

Tuba

Timpani

Glockenspiel

Caixa-clara

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

*p*

*f*

*a<sup>2</sup>*

*f*

Na Noite - Parte II

This musical score page, titled "Na Noite - Parte II", contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flute in A2 (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Trumpet in A2 (Trpa.), Trumpet in Bb (Bb Tpt.), Trombone in A2 (Tbn.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), and Cymbals (Cx. cl.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 106. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics such as *a2 ff* and *ff*. The brass instruments play a rhythmic accompaniment of eighth notes, often in groups of three, marked with *ff*. The strings provide a steady accompaniment with eighth notes, marked with *f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

## Na Noite - Parte II

109

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

109

Trpa.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Tuba

109

Timp.

Glk.

109

Cx. cl.

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*fp* — *ff*

*fp* — *ff*

*fp* — *ff*

*fp* — *ff*

*f*

*pp*

*pp*

*pizz.*

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

Na Noite - Parte II

117

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

117

Trpa.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Tuba

117

Timp.

Glk.

117

Cx. cl.

117

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pp*

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Na Noite - Parte II', page 66. The score is arranged in systems. The first system includes Flute I (Flt.), Flute II (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Trumpet in C (Trpa.), Trumpet in B-flat (B $\flat$  Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The third system includes Timpani (Timp.) and Glockenspiel (Glk.). The fourth system includes Cymbals (Cx. cl.). The fifth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 117. The woodwinds and brass instruments have rests. The strings play a rhythmic pattern, with the Violin I part marked *pizz.* and the Violin II part marked *pp*. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts feature sustained notes.

Na Noite - Parte II

126

Flt. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

126

Trpa. *pp*

B♭ Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Tuba *pp*

126

Timp.

Glk.

126

Cx. cl.

126

Vln. I *arco* *pp* *Sul pont. div.*

Vln. II *arco* *pp* *Sul pont. div.*

Vla.

Vc. *p*

Cb. *p*

Na Noite - Parte II

138

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1. *p dolce*

138

1. *p dolce*

Trpa.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Tuba

138

Timp.

Glk.

138

Cx. cl.

138

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Na Noite - Parte II', page 68. The score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes woodwinds: Flute (Flt.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The middle section includes brass: Trumpet (Trpa.), B-flat Trumpet (B $\flat$  Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The bottom section includes percussion and strings: Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Cymbals (Cx. cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score begins at measure 138. The Flute part has a first ending (1.) starting in measure 140 with the instruction *p dolce*. The Trumpet part also has a first ending (1.) starting in measure 138 with the instruction *p dolce*. The Cello and Double Bass parts play a continuous pattern of half notes with a slur across the entire page. The rest of the staves are mostly empty, indicating rests for those instruments.

Na Noite - Parte II

The musical score is arranged in systems for various instruments. The first system includes Flute (Flt.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Trumpet (Trpa.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The third system includes Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), and Cymbals (Cx. cl.). The fourth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score begins at measure 149. The Flute (Fl.) part features a melodic line with a slur over measures 150-151. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts play a sustained bass line of whole notes. At measure 152, the Violoncello and Contrabass parts transition to a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The Timpani (Timp.) part has a few notes in measures 152-153, also marked with a forte (*f*) dynamic. The Glockenspiel (Glk.) part has a few notes in measures 152-153, marked with a forte (*f*) dynamic. The other instruments (Flt., Ob., Cl., Tpt., Tbn., Tuba, Vln. I, Vln. II, Vla.) are mostly silent throughout the page.

Na Noite - Parte II

This musical score page, titled "Na Noite - Parte II", contains 14 staves of music. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Flt., Fl.):** Both parts play a melodic line starting at measure 158, marked *ff* and featuring a 7-measure slur.
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line starting at measure 158, marked *ff* and featuring a 7-measure slur.
- Clarinet (Cl.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *f*.
- Bassoon (Fg.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *f*.
- Trumpets (Trpa.):** Plays a triplet of eighth notes, marked *ff*.
- Trumpets in B-flat (B♭ Tpt.):** Plays a triplet of eighth notes, marked *ff*.
- Trombone (Tbn.):** Plays a triplet of eighth notes, marked *ff*.
- Tuba:** Plays a triplet of eighth notes, marked *ff*.
- Timpani (Timp.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *f*.
- Glockenspiel (Glk.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *f*.
- Contra-Alto Clarinet (Cx. cl.):** Plays a triplet of eighth notes, marked *f*.
- Violin I (Vln. I):** Plays a melodic line, marked *f*.
- Violin II (Vln. II):** Plays a melodic line, marked *f*.
- Viola (Vla.):** Plays a melodic line, marked *f* and *arco*.
- Violoncello (Vc.):** Plays a melodic line, marked *f*.
- Double Bass (Cb.):** Plays a melodic line, marked *f*.

Na Noite - Parte II

This musical score page, titled "Na Noite - Parte II", is page 71 of a larger work. It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Flute (Flt.), Flute I (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.).
- Brass:** Trumpet (Trpa.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba.
- Percussion:** Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), and Cymbal (Cx. cl.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score begins at measure 162. The woodwinds and strings play a melodic line with a triplet of eighth notes. The brass section provides harmonic support with a similar triplet pattern. Dynamics include *sfp* (sforzando piano), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). The piece concludes with a final *f* dynamic.

Na Noite - Parte II

169

Flt. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *f*

169

Trpa. *f*

B $\flat$  Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tuba *f*

169

Timp. *f*

Glk.

169

Cx. cl.

169

Vln. I *p* *f* *p* *f*

Vln. II *f* *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Na Noite - Parte II

Musical score for 'Na Noite - Parte II'. The score is arranged in systems for various instruments. The first system includes Flute (Flt.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Trumpet (Trpa.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The third system includes Timpani (Timp.) and Glockenspiel (Glk.). The fourth system includes Cymbals (Cx. cl.). The fifth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 175. The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are mostly silent with rests. The Bassoon part has a few notes with accents. The Trumpet, Trombone, and Tuba parts have a few notes with accents. The Timpani part has a triplet of eighth notes. The Cymbals part has a few notes. The Violin I part has a few notes with a *p* dynamic. The Violin II part has a few notes with a *p* dynamic. The Viola part has a few notes with a *p* dynamic. The Violoncello part has a few notes with a *p* dynamic. The Contrabass part has a few notes with a *p* dynamic.

# Na Noite

## Parte III

Hermilo Santana

♩ = 66

Flauta

Oboé

Clarinete B $\flat$

Fagote

Trompa F

Trompeta B $\flat$

Trombone

Tuba

Tímpanos

Vibrafone

Violino 1

Violino 2

Viola

Cello

Contrabaixo

*p*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

*p*

*fp*

*fp*

*p*

*fp*

*fp*

*p*

*fp*

*fp*

Na Noite - Parte III

188

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

188

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

188

Timp.

Vib.

188

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*fp* *fp* *fp*

*arco* *pp* *p*

Na Noite - Parte III

196

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

196

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

196

Timp.

Vib.

196

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

Na Noite - Parte III

204

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

204

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

204

Timp.

Vib.

204

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*arco*

*pp*

*p*

*arco*

*p*

*arco*

*p*

## Na Noite - Parte III

212

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

212

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

212

Timp.

Vib.

212

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *p*

Na Noite - Parte III

Musical score for 'Na Noite - Parte III'. The score is divided into several systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Trumpet (Trpa.), Trompete (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The third system includes Timpani (Timp.) and Vibraphone (Vib.). The fourth system includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score begins at measure 221. The woodwinds and brass instruments have rests for the first 12 measures. The strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb.) play a melodic line in the first 12 measures. At measure 13, all instruments play a chordal texture marked *pp* (pianissimo). The string parts continue with a melodic line, while the woodwinds and brass play chords.

Na Noite - Parte III

230

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

230

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

230

Timp.

Vib.

230

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Na Noite - Parte III', contains measures 230 through 237. The score is arranged in a system of staves. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Trumpet, Trombone, Tuba) are shown with rests throughout the entire passage. The percussion section (Timpani, Vibraphone) also has rests. The string section (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass) is active, playing a rhythmic accompaniment of chords. The strings begin with a *pp* (pianissimo) dynamic. The notation for the strings includes various chord voicings and rhythmic patterns, with some notes marked with a flat sign.

Na Noite - Parte III

239

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

239

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

239

Timp.

Vib.

239

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

Na Noite - Parte III

249

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

249

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

249

Timp.

Vib.

249

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*mf*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Na Noite - Parte III

259

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

259

259

259

259

Vib.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mp*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*mf*

Na Noite - Parte III

Musical score for Na Noite - Parte III, measures 267-276. The score is arranged in a system of staves for various instruments. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trpa.), Trombone (Tpt.), Tuba, Tympani (Timp.), Vibraphone (Vib.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 267: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba have rests. The Clarinet part begins with a *pp* dynamic, followed by a triplet of eighth notes marked *mp*. The Oboe part begins with a *p* dynamic. The Tuba part begins with a half note. The Tympani part begins with a half note. The Vibraphone part begins with a *mf* dynamic and a *scd.* marking.

Measure 268: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba have rests. The Oboe part continues with a *p* dynamic. The Clarinet part continues with a triplet of eighth notes marked *mp*. The Tuba part continues with a half note. The Tympani part continues with a half note. The Vibraphone part continues with a *mf* dynamic and a *scd.* marking.

Measure 269: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba have rests. The Oboe part continues with a *p* dynamic. The Clarinet part continues with a triplet of eighth notes marked *mp*. The Tuba part continues with a half note. The Tympani part continues with a half note. The Vibraphone part continues with a *mf* dynamic and a *scd.* marking.

Measure 270: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba have rests. The Oboe part continues with a *p* dynamic. The Clarinet part continues with a triplet of eighth notes marked *mp*. The Tuba part continues with a half note. The Tympani part continues with a half note. The Vibraphone part continues with a *mf* dynamic and a *scd.* marking.

Measure 271: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba have rests. The Oboe part continues with a *p* dynamic. The Clarinet part continues with a triplet of eighth notes marked *mp*. The Tuba part continues with a half note. The Tympani part continues with a half note. The Vibraphone part continues with a *mf* dynamic and a *scd.* marking.

Measure 272: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba have rests. The Oboe part continues with a *p* dynamic. The Clarinet part continues with a triplet of eighth notes marked *mp*. The Tuba part continues with a half note. The Tympani part continues with a half note. The Vibraphone part continues with a *mf* dynamic and a *scd.* marking.

Measure 273: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba have rests. The Oboe part continues with a *p* dynamic. The Clarinet part continues with a triplet of eighth notes marked *mp*. The Tuba part continues with a half note. The Tympani part continues with a half note. The Vibraphone part continues with a *mf* dynamic and a *scd.* marking.

Measure 274: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba have rests. The Oboe part continues with a *p* dynamic. The Clarinet part continues with a triplet of eighth notes marked *mp*. The Tuba part continues with a half note. The Tympani part continues with a half note. The Vibraphone part continues with a *mf* dynamic and a *scd.* marking.

Measure 275: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba have rests. The Oboe part continues with a *p* dynamic. The Clarinet part continues with a triplet of eighth notes marked *mp*. The Tuba part continues with a half note. The Tympani part continues with a half note. The Vibraphone part continues with a *mf* dynamic and a *scd.* marking.

Measure 276: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba have rests. The Oboe part continues with a *p* dynamic. The Clarinet part continues with a triplet of eighth notes marked *mp*. The Tuba part continues with a half note. The Tympani part continues with a half note. The Vibraphone part continues with a *mf* dynamic and a *scd.* marking.

Na Noite - Parte III

276

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

276

Trpa.

Tpt.

Tbn.

Tuba

276

Timp.

Vib.

*mf* *sed.*

276

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Na Noite - Parte III', page 85. The score is arranged in a system of 14 staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trpa.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Vibraphone (Vib.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music begins at measure 276. The Oboe part has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4. The Timpani part has a rhythmic pattern of quarter notes, with a dynamic marking of *p* starting at measure 279. The Vibraphone part has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes F#4, E4, D4, and C4. The dynamic marking *mf* and the instruction *sed.* are present above the Vibraphone staff. The rest of the staves are mostly empty, indicating rests for those instruments.

## CONCLUSÃO

Este memorial apresentou a composição musical *Na noite* — inspirada em poema homônimo de Antonio Brasileiro — em três partes, criada para orquestra sinfônica. A contextualização da obra, no que diz respeito ao poema sinfônico e à Teoria Pós-tonal, cumpre bem o seu papel de situar o leitor na matéria que lhe é apresentada. A proposta de interlocução entre o poema sinfônico e a Teoria Pós-tonal foi realizada com a escolha do conjunto 4-19 (0148). Esse conjunto, que pode ser interpretado como um acorde menor com sétima maior na terceira inversão (Dó, Dó#, Mi e Sol#) tem uma associação direta com o modo menor harmônico.

Há uma tradição, na música tonal européia, de se associar o modo menor com tristeza e atmosfera sombria. E era exatamente isso que estávamos buscando representar musicalmente após analisar o poema “Na noite” de Antonio Brasileiro. Nesse poema, o poeta chama a noite de “nítida e abissal”. “simbólica e dura”.

Creemos que foi possível, dessa maneira, contribuir para a geração de material bibliográfico em português sobre o assunto, ajudando, assim, na divulgação e aplicação do poema sinfônico em outras pesquisas em universidades brasileiras.

Durante a realização deste mestrado, ministramos, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Bordini e com parceria do também mestrando Rodrigo Garcia, o Curso Básico de Trilha Sonora para Cinema. Apesar de serem áreas diferentes, a música programática e a música cinematográfica têm muito em comum. Ambas se propõem a representar elementos extramusicais.

Sendo assim, consideramos cumpridos nossos objetivos em relação ao mestrado, deixando abertas possibilidades de pesquisa para um doutorado, com os tópicos “poema sinfônico”, “Teoria Pós-tonal” e “música cinematográfica”.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Music, Language, and Composition. *The Musical Quarterly*, v. 77, n. 3, p. 401-414, Autumn, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742388>>. Acesso em: 26 jan. 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia. In: Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. p. 96. v. único. Poema constante do livro A rosa do povo.

ANTCLIFFE, Herbert. The Sense of Programme. *Proceedings of the Musical Association*, 37th Sess. (1910-1911), p. 103-116. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/765703>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. The Symphonic Poem before Liszt. *The Musical Times*, v. 51, n. 810, p. 504-505, Aug. 1, 1910. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/908089>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. The Symphonic Poem since Liszt. *The Musical Times*, v. 52, n. 822, p. 520-521, Aug. 1, 1911. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/907913>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

AVELING, Claude. Real Programme Music. *The Musical Times*, v. 53, n. 838, p. 778-780, Dec. 1, 1912. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/906135>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

AURÉLIO. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

BEALES, Brendan. *Berlioz*. Royal Philharmonic Orchestra. Londres: Tring International PLC, 1994. Encarte de CD.

BERLIOZ, Hector. *Memoirs*. 1848. trad. Michel Austin. Disponível em: <<http://www.hberlioz.com/Scores/fantas.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2010.

BLANCO, Pablo Sotuyo. João Manoel Dantas: pesquisa bibliográfica e musical. Anppom, 2007. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicologia/musicol\\_PSBIanco.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_PSBIanco.pdf)>. Acesso em 26 abr. 2010.

BONNER, Andrew. Liszt's "Les Préludes" and "Les Quatre Éléments:" A Reinvestigation. *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 2 (Autumn, 1986), p. 95-107, University of California Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/746638> Acesso em: 01 abr. 2010.

BORDINI, Ricardo Mazzini. *A Teoria Pós-tonal e o Processador de Classes de Notas Aplicados à Composição Musical - Um Tutorial*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

BRASILEIRO, Antonio. *Da inutilidade da poesia*. Salvador: EDUFBA, 2002.

BRASILEIRO, Antonio. *Poemas reunidos*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2005. (Coleção Selo Editorial Letras da Bahia, n. 102).

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Hermilo Santana através de e-mail. Mensagem recebida por <[hermilosantana@yahoo.com.br](mailto:hermilosantana@yahoo.com.br)> em: 5 jun. 2009.

BURT, George. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.

CALDAS AULETE. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1980.

CALVOCORESSI, M. D. Programme Music, Folk-Tune, and Progress. *The Musical Times*, v. 54, n. 848, p. 643-645, Oct. 1, 1913. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/907406>>. Acesso em: 30 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. Programme-Music and Programme-Notes. *The Musical Times*, v. 65, n. 971, p. 20-22, Jan. 1, 1924. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/911210>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. The Appraisal of Programme-Music. *The Musical Times*, Vol. 54, No. 845, p. 439-441, Jul. 1, 1913. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/906335>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. The Problem of Programme-Music. *The Musical Times*, v. 54, n. 844, p. 371-373, Jun. 1, 1913. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/907667>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. Esquisse d'une esthetique de la musique a programme. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 9. Jahrg., H. 3, p. 424-438, Apr./Jun. 1908. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/929455>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

CLAPHAM, John. Dvorák's Unknown Letters on His Symphonic Poems. *Music & Letters*, v. 56, n. 3-4, p. 277-287, Jul./Oct. 1975. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/734885>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

COUTINHO, Afrânio. Romantismo. *Enciclopédia Barsa*, vol 13, p. 487-490, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DÖGE, Klaus. Dvořák, Antonín. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <[www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51222](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51222)>. Acesso em: 27 Jan. 2010.

ESPINHEIRA, Alexandre Mascarenhas. *Tlpatacuntum: suíte sinfônica de gêneros baianos com a utilização da Teoria Pós-tonal na geração de material compositivo*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

FRY, John Douglas. *Liszt's Mazeppa, The History and Development of a Symphonic Poem*. Tese (Doutorado). The Ohio State University, 1988.

GILLIAM, Bryan; YOUMANS, Charles. Strauss, Richard. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40117pg2>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

HEFLING, Stephen E. Mahler's 'Todtenfeier' and the Problem of Program Music. *19th-Century Music*, v. 12, n. 1, p. 27-53, Summer, 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/746608>>. Acesso em: 30 ago. 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. 2. ed. Tradução, introdução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

HIGGINS, L. N. Absolute and Programme Music. *The Musical Times*, v. 65, n. 981, p. 987-988, Nov. 1, 1924. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/911575>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

JAMES, W. P. Music Pure and Applied: An Attempted Accommodation. *Music & Letters*, v. 2, n. 4, p. 373-385, Oct. 1921. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/726595>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

JOHNS, Keith T. *The Symphonic Poems of Franz Liszt*. ed. Michael Saffle. Pendragon Press, 1997.

KELLEY, Abner Wellington. Literary Theories about Program Music. *PMLA*, v. 52, n. 2, p. 581-595, Jun. 1937. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/458609>>. Acesso em: 30 ago. 2009.

LEWIN, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.

MACDONALD, Hugh. Berlioz, Hector. *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51424pg10>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Symphonic poem. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27250>>. Acesso em 16 mar. 2010.

MAINE, Basil. Stravinsky and Pure Music. *The Musical Times*, v. 63, n. 948, p. 93-94, Feb. 1, 1922. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/910967>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

MENDL, R. W. S. Beethoven as a Writer of Programme Music. *The Musical Quarterly*, v. 14, n. 2, p. 172-177, Apr. 1928. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/738360>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. The Art of the Symphonic Poem. *The Musical Quarterly*, v. 18, n. 3, p. 443-462, Jul. 1932. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/738887>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

MICZNIK, Vera. The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's Die Ideale. *Music & Letters*, v. 80, n. 2, p. 207-240, May, 1999. Disponível em:

<<http://www.jstor.org/stable/855179>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

NEWCOMB, Anthony. Once More "Between Absolute and Program Music": Schumann's Second Symphony. *19th-Century Music*, v. 7, n. 3, p. 233-250, Apr. 3, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/746379>>. Acesso em: 30 ago. 2009.

NIECKS, Frederick. *Programme music in the last four centuries: a contribution to the history of musical expression*. Londres: Novelo, 1907. Disponível em:

<<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=54731270>>. Acesso em: 26 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Programme Music. *The Musical Times*, v. 45, n. 733, p. 163-165, Mar. 1, 1904.

Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/903615>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. Programme Music (Concluded). *The Musical Times*, v. 45, n. 734, p. 232-234, Apr. 1, 1904. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/904660>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

OLD Programme Music. *The Musical Times*, v. 47, n. 755, p. 44, Jan. 1, 1906. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/904193>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

OTTLOVÁ, Marta et al. Smetana, Bedřich. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52076>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

PASCALL, Robert. Words in Music. Programme Music: A Brief Survey from the Sixteenth Century to the Present Day by Leslie Orrey. *The Musical Times*, v. 117, n. 1601, p. 573, Jul. 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/958770>>. Acesso em: 20 nov. 2009.

PERLE, George. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Los Angeles: University of California Press, 1962.

\_\_\_\_\_. *Twelve-Tone Tonality*. Los Angeles: University of California Press, 1977.

RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Schirmer Books, 1980.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

SALMON, Arthur L. Programme Music: Its Limitations and Abuse. *The Musical Times*, v. 60, n. 919, p. 464-465, Sep. 1, 1919. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3701959>>. Acesso em: 30 ago. 2009.

SANTANA FILHO, Valdomiro Ferreira. *Experimentação - Vida: A poesia de Antonio Brasileiro*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2008.

SCHOLES, Nagley e Chalmers. Symphonic poem. *Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6593>>. Acesso em 16 mar. 2010.

SCHUSTER, F. Programme Music for the Organ. *The Musical Times*, v. 59, n. 907, p. 419, Sep. 1, 1918. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/909651>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

SCRUTON, Roger. Programme music. *Oxford Music Online. Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/22394>>. Acesso em: 26 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1999. 530 p.

Disponível em:

<<http://books.google.com/books?id=gN3a4jS0jJoC&printsec=frontcover&dq=the+aesthetic+of+music&cd=1#v=onepage&q=the%20aesthetic%20of%20music&f=false>>. Acesso em: 26 jan. 2010.

SEIXAS, Luís Cláudio Pires. *Oxalufã: um estudo a partir da relação entre mito e música / memória de uma composição musical programática*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SILVA, Maurício. *Estética literária: teoria e antologia*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1973.

STEIGMAN, B. M. Wagner's "Symphonic Poems". *Music & Letters*, v. 8, n. 1, p. 55-60, Jan. 1927. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/726191>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post Tonal Theory*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

TUCKER, G. M; CHALMERS, Kenneth. Programme music. *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5370>>. Acesso em: 26 jan. 2010.

TURNER, E. O. Programme Music. *The Musical Times*, v. 77, n. 1124, p. 892-894, Oct. 1936. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/920571>>. Acesso em: 29 ago. 2009.

WALKER, Alan et al. Liszt, Franz. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265pg15>>. Acesso em: 27 jan. 2010

WALLACE, William. The Scope of Programme Music. *Proceedings of the Musical Association*, 25th Sess. (1898-1899), p. 139-156. Disponível em:

<<http://www.jstor.org/stable/765157>>. Acesso em: 29 ago. 2009.